Manifeste des Musiciens futuristes

Il y a un an, une commission de professeurs, de critiques et de maëstri, dont quelques-uns illustres, comme Pietro Mascagni, décernaient à l'unanimité le premier prix de 10,000 francs du Concours Baruzzi à mon opéra futuriste *La Sina 'd Vargoün*, dont j'ai écrit la musique et les vers libres, et qui a remporté un succès enthousiaste au grand Théâtre Comunale de Bologne. Cette première victoire nous permet de condamner l'état de déchéance, de vulgarité et de mercantilisme où pourrit la musique italienne, et de hausser d'autant plus la voix, que nous n'avons pas de rancune à assouvir ni de batailles personnelles à livrer.

Il est incontestable que l'Italie ne peut guère opposer un seul nom de musicien novateur à ceux de Debussy, Dukas, Charpentier, Richard Strauss, Edward Elgar, Mussorgsky, Rimskj Korsakov, Glazounov et Sibelius, qui tous, avec plus ou moins de génie, s'efforcent de surpasser le génie révolutionnaire de Richard Wagner.

Nous croyons d'autre part en l'intarissable inspiration musicale de notre race; nous déclarons aussi que l'infériorité actuelle de la musique italienne est le produit logique:

1° des conservatoires de musique empestés par le traditionnalisme ignorant des professeurs; 2° des grands éditeurs, marchands de notes et de voix, ladres et peureux.

En effet les jeunes musiciens italiens qui sortent de l'atmosphère méphitique des conservatoires sont immédiatement apprivoisés par les éditeurs, qui après leur avoir imposé une horreur profonde pour l'originalité créatrice, un mépris chronique pour l'art et une adoration absolue pour les différents crétinismes du public, les enchaînent à jamais par des contrats étrangleurs aux pieds de ces deux grands modèles en carton-pâte: Puccini et Giordano.

Jeunes compositeurs d'Italie, désertez donc les conservatoires et les académies, pour étudier et composer dans la plus absolue des libertés. Révoltez-vous contre la tyrannie des éditeurs, l'outrecuidance du public et le bavardage des critiques plus ou moins vendus.

Attaquons ensemble le préjugé de la musique *bien faite* — bon devoir de réthorique — et conspuons cette phrase courante, lâche autant que stupide: *il faut revenir à l'ancienne musique*. Détruisons le règne du chanteur. Il faut que son importance corresponde exactement à celle d'un instrument de l'orchestre. Transformons la conception, la valeur et le titre du livret d'opéra dans la conception, la valeur et le titre de poème dramatique pour la musique. Il faut que chaque compositeur soit l'auteur de son propre poème.

Combattons ensemble catégoriquement toutes les reconstructions historiques, la mise en scène traditionnelle et le mépris du costume moderne dans l'opéra. Luttons ensemble contre le succès énervant et délétère des romances du genre Tosti et Costa et des chansonnettes napolitaines. Proscrivons ensemble la musique sacrée qui, étant donné la banqueroute des religions, est devenue le monopole exclusif de tous les directeurs de conservatoires, affamés de gloriole et dénués de talent.

Arrachons de l'esprit du public le goût des vieux opéras, dont l'exhumation encombre la marche des musiciens novateurs, obligeons ensemble le public, par une propagande assidue, à défendre tout ce qui éclate d'original et de révolutionnaire en musique.

Glorifions-nous enfin d'être injuriés et sifflés par la horde des moribonds et des opportunistes.

On crie de part et d'autre que nous sommes des fous. Cela ne nous étonne pas, car Palestrina aurait probablement considéré Bach comme un fou, Bach aurait considéré Beethoven comme un fou, Beethoven aurait considéré Wagner comme un fou. Rossini déclarait en plaisantant qu'il avait enfin compris une page de musique wagnérienne en la lisant de bas en haut. Après une audition de l'ouverture de *Tannhäuser*, Verdi écrivait à un ami que Wagner n'était qu'un pauvre aliéné.

C'est donc à la fenêtre d'une glorieuse maison de fous, que nous proclamons comme un principe essentiel de notre révolution futuriste que le contrepoint et la fugue, sottement considérés comme une des branches les plus importantes de l'enseignement musical, ne sont plus guère à nos yeux que les ruines de cette vieille science de la polyphonie qui s'étend des Flamands à Bach. Nous les remplaçons par la polyphonie harmonique, fusion logique du contrepoint et de l'harmonie, qui évitera aux musiciens la peine inutile de dédoubler leurs efforts en deux cultures opposées: l'une trépassée, l'autre contemporaine et partant inconciliables parce qu'elles sont les fruits différents de deux sensibilités différentes.

La logique du progrès et de l'évolution a fait de l'harmonie une sorte de résultante et de synthèse inattendue de tous les éléments du contrepoint.

L'harmonie, qui n'était autrefois qu'une partie sous-entendue de la mélodie (suite de sons disposés suivant les modes différents de la gamme), est née le jour où l'on commença à considérer chaque son de la mélodie suivant ses combinaisons avec tous les autres sons de la gamme à laquelle il appartenait. L'on parvint ainsi à comprendre que la mélodie est la synthèse expressive d'une succession harmonique.

Vous vous plaignez aujourd'hui de ce que les jeunes musiciens n'inventent plus des mélodies comme celles de Bellini, de Rossini ou de Verdi. Eh bien: vous n'avez qu'à concevoir la mélodie harmoniquement, en cherchant l'harmonie à travers des combinaisons et des suites de sons différentes et plus compliquées, et vous trouverez facilement de nouvelles sources de mélodie.

Nous proclamons que les différents modes de gammes anciennes, les différentes sensations de *majeur*, *mineur*, *augmenté*, *diminué* ainsi que les tous récents modes de gamme par tons entiers ne sont autre chose que de simples accessoires d'un unique mode harmonique et atonal de gamme chromatique. Nous déclarons en outre absolument inconsistantes les valeurs de consonnance et de dissonance.

Des innombrables combinaisons et des relations diverses qui en résultent jaillira la grande mélodie futuriste. Cette mélodie futuriste sera simplement la synthèse de l'harmonie et ressemblera en quelque sorte à la ligne idéale formée par le continuel épanouissement de mille vagues marines aux crêtes inégales.

Nous considérons comme un progrès et une victoire personnelle la recherche et la réalisation de l'enharmonisme. Tandis que le chromatisme met à notre disposition les sons contenus dans une gamme divisée par demi-tons mineurs et majeurs, l'enharmonisme, en utilisant toutes les plus petites subdivisions de tons, prête à notre sensibilité rénovée le maximum possible de sons déterminables et combinables, et nous permet des relations bien plus neuves et plus variées d'accords et de timbres.

L'enharmonisme en outre rend possible l'intonation et la modulation instinctives des intervalles enharmoniques qui ont été jusqu'ici irréalisables, étant donné l'imperfection de notre gamme à systhème réduit, que nous voulons surpasser.

Nous aimons depuis longtemps les intervalles enharmoniques que produit une orchestre qui détonne en jouant sur des tonalités diverses et qui s'entendent dans les chansons populaires entonnées sans aucune préoccupation d'art.

La rythme de danse, monotone, limité, décrépit et barbare, devra céder le domaine de la polyphonie à une libre manière polyrythmique dont il ne sera désormais qu'un accessoire.

On devra en conséquence considérer les temps *pair, impair* et *composé* dans leurs rapports et leurs influences réciproques, comme l'on considère depuis longtemps les rythmes *binaire, ternaire*, *ternaire-binaire* et *binaire-ternaire.* Une ou plusieurs mesures en temps impair, au milieu ou à la fin d'une période de mesure en temps pair ou composé, et inversement, ne pourront plus être condamnées suivant les lois ridicules et fausses de ce qu'on appelle la *quadrature*, méprisable parapluie sous lequel s'abritent les cerveaux vidés et pontifiants des professeurs.

L'intuition géniale et esthétique de l'artiste créateur suffira a équilibrer la succession et l'alternative de toutes les mesures et de tous les rythmes possibles.

C'est par l'expérience que l'on doit acquérir la connaissance technique de l'instrumentation. Il faut concevoir instrumentalement la composition instrumentale en imaginant un orchestre spécial pour chaque état musical de l'esprit.

Tout cela deviendra possible alors que les conservatoires, les lycées et les académies de musique seront enfin désertés et fermés, et que l'étude de la musique aura pris un caractère de liberté absolue. Ceux qui créent aujourd'hui pourront devenir demain les conseillers et les guides utiles des nouveaux compositeurs, en se gardant bien de les corrompre par un enseignement dogmatique et de leur imposer leur personnalité, leurs erreurs et leurs manies chroniques.

Le ciel changeant, les eaux mouvantes, les forêts, les montagnes, la mer, l'enchevêtrement fumeux des ports marchands, les grandes capitales houleuses et leurs innombrables cheminées d'usines, se transforment en voix puissantes et prodigieuses à travers l'âme du musicien. Ces voix chantent les passions, les volontés, les joies et les douleurs de l'homme que la magie de l'art rattache ainsi et mêle à la nature. Les formes musicales ne sont ainsi que les apparences et les fragments d'un seul Tout.

Chaque forme correspond au motif générateur, à sa force potentielle d'expression et de développement, ainsi qu' à la sensibilité et à l'intuition de l'artiste créateur.

En musique, comme dans tous les arts, l'emphase et la mauvaise réthorique sont le résultat d'une disproportion entre le motif génerateur et son expression, dénaturée et faussée par le culte obsédant de la tradition, le poids de la culture ou les conseils du goût courant.

Le musicien ne doit écouter que son âme chantante dans l'explication synthétique de ses idées musicales. Le contraste de plusieurs états d'âme musicaux, les rapports entre leurs différentes expressions, leur puissance d'épanouissement, constituent la symphonie.

Les deux formes les plus importantes de la symphonie futuriste sont le *poème symphonique orchestral* et l'*opéra.*

Le symphoniste pur tire de ses motifs des développements, des contrastes de lignes et de formes, au gré de sa fantaisie, négligeant tout principe et toute loi pour n'obéir qu'à l'équilibre futuriste. Cet équilibre consiste dans la réalisation continuelle du maximum d'intensité expressive.

L'auteur d'opéra doit au contraire attirer forcément dans l'orbite de l'inspiration et de l'esthétique musicale tous les reflêts des autres arts, éléments secondaires et conséquents qui multiplieront la force expressive et communicative de son œuvre. La voix humaine, tout en étant le principal moyen d'expression, parce qu'il sort directement de nous, doit se fondre dans l'orchestre, atmosphère sonore formée par toutes les voix de la nature.

La vision du poème musical dramatisé, ou opéra, doit flamboyer dans l'imagination du créateur comme une conséquence fatale du besoin qu'il a d'exprimer les mouvements de son

âme. L'auteur d'opéra, en créant des rythmes pour enchaîner les mots, crée déjà musicalement. Il doit être par conséquent l'auteur unique de son opéra. S'il mettait en musique le poème d'un autre, il renoncerait stupidement à la source de son inspiration originale, à sa propre esthétique musicale, pour emprunter à d'autres la partie rythmique de ses mélodies.

Son poème dramatique doit être écrit en vers libres, la poésie futuriste ne pouvant guère se laisser emprisonner dans les canaux monotones des formes prosodiques traditionnelles.

Nous aurons ainsi l'océan polyphonique, avec tous les rythmes, tous les accents lyriques et oratoires, exprimant l'âme humaine finalement déchaînée.

Dans l'opéra futuriste, l'individu et la foule ne doivent plus imiter phoniquement notre façon courante de parler, mais ils doivent chanter comme nous chantons tous, lorsque oubliant les tyrannies de l'espace et du temps, grisés par une volonté puissante d'expansion dominatrice, nous entonnons instinctivement l'essentiel et fascinant langage humain.

Chant naturel, multiforme, spontané et changeant, sans rythme fixe et sans intervalles mesurables, sans aucune limitation artificielle d'expression, chant exaltateur qui nous fait très souvent mépriser l'efficacité minutieuse de la parole.

CONCLUSIONS:

1. Il faut concevoir la mélodie comme une *synthèse de l'harmonie*, en considérant les définitions harmoniques de *majeur*, *mineur*, *augmenté* et *diminué* comme de simples accessoires d'un unique mode chromatique atonal.

2. Considérer l'enharmonie comme une conquête magnifique du futurisme.

3. Se délivrer de l'obsession du rythme de danse, en considérant ce rythme comme une modalité du rythme libre, de même que le rythme du vers traditionnel peut être une modalité de la strophe en vers libres.

4. Par la fusion de l'harmonie et du contrepoint, créer la polyphonie absolue, ce qui n'a pas encore été essayé jusqu'ici.

5. S'emparer de toutes les valeurs expressives, techniques et dynamiques de l'orchestre, et considérer l'instrumentation comme un univers sonore d'une incessante mobillité et constituant un tout unique, grâce a la fusion réelle de toutes ses parties.

6. Considérer les formes musicales comme des conséquences directes des motifs passionnels générateurs.

7. Il faut en outre se garder de considérer comme des formes symphoniques absolues les schémas traditionnels de la symphonie, aujourd'hui usés, déchus et surpassés.

8. Concevoir l'opéra comme une forme symphonique.

9. Proclamer comme une nécessité absolue que le musicien soit l'auteur du poème dramatique ou tragique qu' il doit mettre en musique.

10. Reconnaître dans le vers libre le seul moyen de parvenir à la liberté polyrythmique.

11. Transporter dans la musique toutes les nouvelles métamorphoses de la nature incessamment et toujours différemment domptée par l'homme dans ses multiples découvertes scientifiques. Exprimer l'âme musicale des foules, des grands chantiers industriels, des trains, des transatlantiques, des cuirassés, des automobiles et des aéroplanes. Ajouter enfin aux grands motifs dominants du poème musical la glorification de la Machine et le triomphe de l'Electricité.

Voilà les principes violents et absolus que j'ai défendus éloquemment à la rampe des Théâtres italiens, debout sous le beau claquement incendiaire de notre grand drapeau futuriste.

BALILLA PRATELLA
musicien.

Milan, *le 11 Mai 1911.* — *Bureaux de* **"Poesia"**: *Rue Senato, 2.*

Ox a

POLIGRAFIA ITALIANA - MILANO